XXXVII. — NUANCES

Les **nuances** indiquent les différents degrés de force ou de douceur qu'il convient de donner aux notes qu'on exécute.

Les nuances sont à la musique ce que les couleurs sont à un tableau. Sans elles, la musique ne serait qu'une froide succession de notes qui, loin de s'adresser à l'âme en lui faisant éprouver les sentiments les plus divers, ne ferait qu'engendrer la monotonie et le dégoût.

Les nuances s'indiquent par des mots italiens, le plus souvent en abrégé. Voici les principales:

Piano	*p*	*Doux.*
Pianissimo	*pp*	*Très doux.*
Mezzo-Forte	*mf*	*Moitié fort.*
Forte	*f*	*Fort.*
Fortissimo	*ff*	*Très fort.*
Dolce	*dol.*	*Doucement.*
Crescendo	*cresc.*	*En augmentant.*
Decrescendo	*decresc.*	*En décroissant.*
Diminuendo	*dim.*	*En diminuant.*
Smorzando	*smorz.*	*En mourant.*
Perdendosi	*perdend.*	*En se perdant.*
Sforzando ou rinforzando	*sf ou rinf.*	*En renforçant le son.*

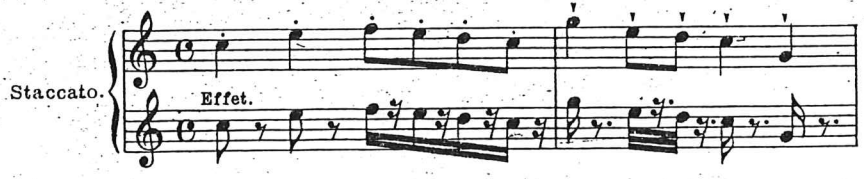
Expressions ajoutées aux Nuances et aux Mouvements.

Agitato	Agité.
Alla breve	Brièvement.
Al segno	Au signe.
Animato	Animé.
Assai	Beaucoup.
Ben marcato	Bien marqué.
Cantabile	Chantant.
Con anima	Avec âme.
Espressivo	Avec expression.
Con fuoco	Avec feu.
Con moto	Avec mouvement.
Con spirito	Avec esprit.
Grandioso	Avec grandeur.
Grazioso	Gracieux.
Legato	Lié, coulé.
Leggiero	Léger.
Maestoso	Majestueux.
Non troppo	Pas trop.
Poco a poco	Peu à peu.
Pomposo	Pompeux.
Più	Plus.
Quasi	Presque.
Religioso	Religieux.
Risoluto	Résolu.
Scherzo	Gai, badin.
Sempre	Toujours.
Sostenuto	Soutenu.
Staccato	Détaché.
Tenuto	En soutenant le son.

XXXVIII. — SIGNES DIVERS

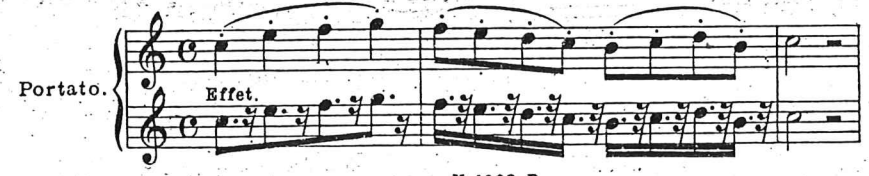
L'**accent** (>) indique que l'on doit *accentuer*, (jouer plus fort), la note qu'il affecte; il prend encore cette forme (∧ ou ∨). Pour indiquer une légère accentuation, on surmonte la note d'un petit trait horizontal (—).

Le **staccato** ou point placé sur ou sous une note, indique que cette note doit être détachée; la virgule, que la note doit être piquée, détachée plus vivement. Un son est détaché quand on le sépare de celui qui précède et de celui qui suit.



La **liaison** (⌒) placée sur plusieurs notes *lie* ces notes entr'elles; elles doivent être exécutées sans interruption de son, une note succédant immédiatement à la précédente.

Le **portato** (.....) indique que les notes doivent être jouées lourdement et comme portées les unes sur les autres; c'est un staccato dont les notes sont séparées par un silence très court.

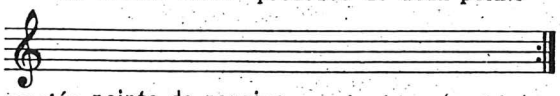


Le **point d'orgue** (𝄐), appelé **point d'arrêt** quand il est placé sur un silence, prolonge la durée de la note qu'il affecte, en suspendant la mesure.

Le signe (<) est l'équivalent du mot *crescendo*. Tourné en sens inverse (>), il correspond au *diminuendo*.

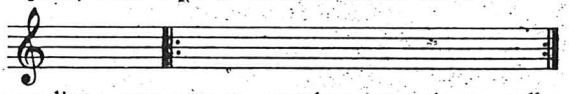
Da Capo (D. C.: *en tête*) signifie que l'on doit recommencer le morceau et le rejouer jusqu'au mot **Fin**.

La *double barre* précédée de deux points



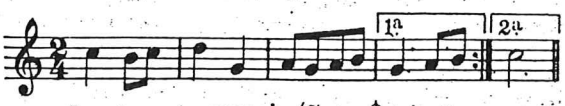
appelés **points de reprise** ou simplement *reprise*, indique que l'on doit recommencer toute la partie placée avant ces deux points.

Si la double barre est suivie de deux points de reprise, c'est à partir de cette double barre



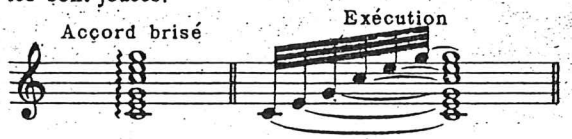
que l'on recommencera quand on rencontrera celle précédée de deux points.

Les dernières mesures d'une reprise sont quelquefois surmontées des mots *prima* (1ª) et *secunda* (2ª). La première fois, on joue les mesures marquées 1ª; la deuxième fois, on saute ces mesures pour passer à celles marquées 2ª.



Le signe de **renvoi** (𝄋 ou ⊕) indique qu'il faut reprendre à un signe semblable placé plus avant, dans le morceau.

La ligne brisée précédant un accord, indique l'exécution de cet accord en arpège [1] très rapide. Arpèger un accord, c'est jouer les notes qui le composent, les unes après les autres, en commençant par les plus graves; on doit les soutenir à mesure qu'elles sont jouées.



XXXIX. SOUFFLERIE D'EXPRESSION.

Les nuances s'obtiennent, sur l'harmonium, par la **soufflerie d'expression**.

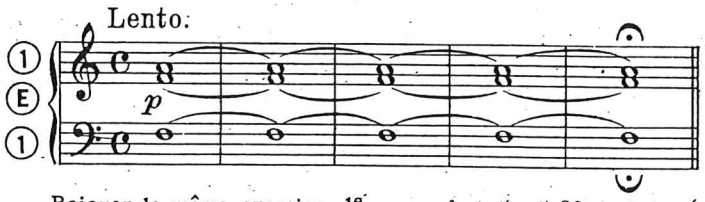
Jusqu'à cette partie de la Méthode, l'élève n'a fait usage que de la soufflerie égale. La *soufflerie d'expression*, qui s'obtient en tirant le registre d'Expression (E), présente, au début, quelques difficultés qui seront facilement surmontées par une étude attentive et persévérante. Hâtons-nous de dire que le résultat obtenu dédommagera grandement l'élève de son travail, car c'est alors seulement qu'il acquérra une bonne et parfaite exécution, qu'il sera à même de comprendre et de traduire les divers sentiments de la musique qu'il aura à exécuter.

Nous avons vu, page 5, que le registre Expression met les soufflets en communication directe avec les anches; la moindre pression des pieds est ressentie instantanément sur celles-ci.

La première difficulté consiste à obtenir un son d'une intensité très égale et sans la moindre interruption; pour cela, on devra souffler sans secousses et le plus uniformément possible; quand une pédale arrive presque en bas, l'autre doit commencer son chemin afin que, par le changement de pédales, il n'y ait aucune discontinuité de son. On devra s'exercer à jouer les exercices qui suivent dans tous les degrés de force depuis le *Pianissimo* jusqu'au *Fortissimo*.

Ne jamais commencer de souffler avant de jouer.

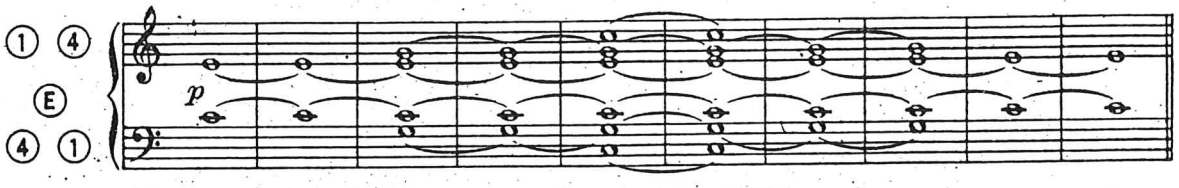
Avec les registres (1) (Cor-Anglais et Flûte) et (E) (Expression), jouer l'exercice suivant dans la nuance *p*. Souffler très lentement.



Rejouer le même exercice: 1e mezzo-forte (*m-f*); 2e pianissimo (*pp*).

[1] Ou harpège. (Vient du mot harpe, instrument sur lequel on exécute souvent des traits semblables.)

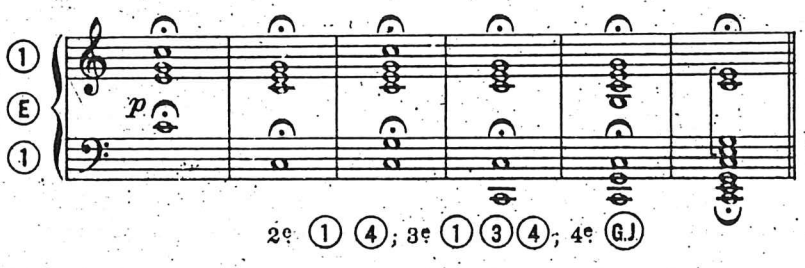
Plus on abaisse de notes et plus ces notes sont graves, plus grande est la dépense d'air.



Rejouer le même exercice, 1e *mezzo-forte*; 2e *pianissimo*.

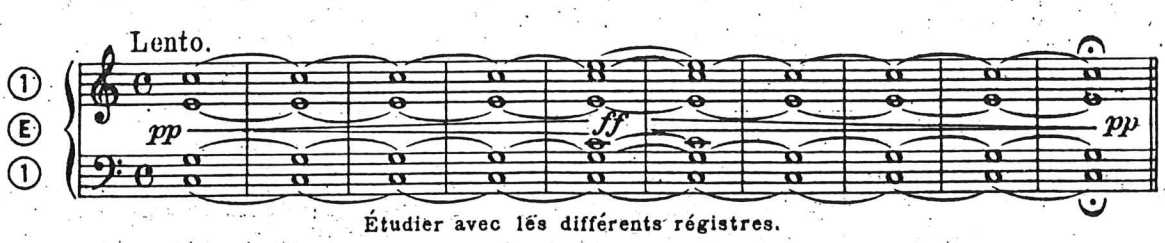
Le nombre de jeux ouverts augmente aussi la dépense du vent. Dans l'exercice suivant, l'action des pédales devra être un peu plus rapide à mesure qu'on ouvrira les jeux. Passer par tous les degrés de force: 1e *p*; 2e *mf*, 3e *pp*; 4e *f*. Ouvrir successivement les registres 4, puis 3, enfin 2; avec ce dernier, la main droite jouera une octave plus haut. Rester quelques instants sur chaque accord.

Observation importante. — *Dans les nuances f et ff, ne pas exagérer la force du son; si la pression de la colonne d'air était trop forte pour les lames qui entrent en vibration, celles-ci seraient faussées et perdraient vite et leur justesse et leur sensibilité.*



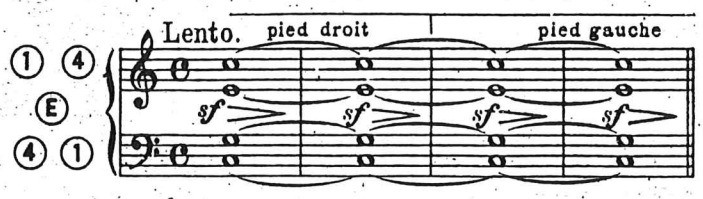
Ce n'est que lorsque l'élève aura acquis une parfaite égalité de son, dans les différentes nuances et avec les divers jeux, qu'il pourra étudier les exercices suivants.

Pour passer du doux (*p*) au fort (*ff*), par un *crescendo*, souffler de plus en plus vite afin d'augmenter la pression de l'air. Cette progression doit arriver insensiblement, sans heurts, ni soubresauts. Pour produire l'effet contraire par un *diminuendo*, souffler de plus en plus lentement.

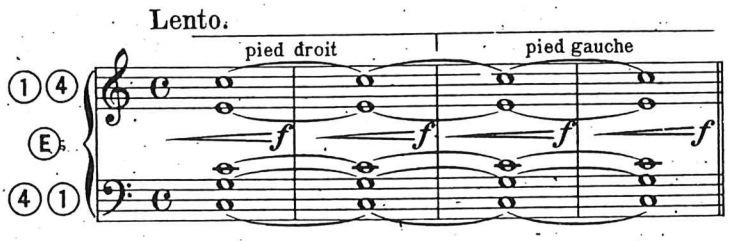


Étudier avec les différents régistres.

Pour passer subitement du doux au fort, presser franchement la pédale afin de produire le *rinforzando*. Jouer deux mesures avec un seul mouvement de pédale.



Effet contraire.



Le passage subit d'une nuance à l'autre doit se faire *sans interruption de son.* Dans certains passages à nuances délicates, il sera bon de lever le talon afin de ne souffler qu'avec la pointe du pied. On obtiendra ainsi, dans le jeu de la soufflerie, comme une espèce d'élasticité qui donnera aux sons plus de moëlleux, d'homogénité et de sensibilité.

En terminant ce chapitre, nous devons ajouter qu'à l'Église, on devra faire un usage très modéré des nuances et ne pas en faire à tout propos et, le plus souvent, hors de propos. La musique religieuse n'ayant pas à traduire, comme la musique profane, les sentiments les plus divers et les plus opposés, mais ayant, au contraire, un caractère de sévère grandeur, de noblesse, de calme et de prière, un abus excessif des nuances serait tout à fait nuisible au style religieux et l'on ferait preuve d'une fausse et blâmable compréhension et de la nature et du rôle de ce genre de musique.[1]

XL.— DÉNOMINATION DES DEGRÉS DE LA GAMME.— ACCORD PARFAIT.

Dans une gamme majeure ou mineure, chaque degré reçoit un nom particulier caractérisé par le rôle que ce degré est appelé à remplir dans cette gamme.

Le 1e degré s'appelle **Tonique**
„ 2e „ „ „ **Sus-Tonique**
„ 3e „ „ „ **Médiante**
„ 4e „ „ „ **Sous-Dominante**
„ 5e „ „ „ **Dominante**
„ 6e „ „ „ **Sus-Dominante**
Le 7e degré s'appelle **Sensible**
„ 8e „ „ „ **Octave** ou **Tonique**

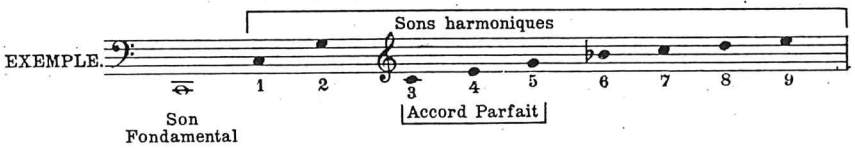
La note *Sensible* est toujours séparée de la *Tonique* par un demi-ton diatonique; ce qui explique l'altération du 7e degré dans les gammes mineures.

La *Tonique*, la *Médiante* et la *Dominante*, entendues simultanément, forment **l'Accord Parfait**,[2] ainsi nommé à cause de la satisfaction qu'il produit sur l'oreille.

(1) Le clavier de l'orgue, instrument essentiellement religieux, n'est pas expressif.

(2) Une corde sonore, mise en vibration, produit, outre un son dominant, plusieurs autres sons beaucoup plus faibles que le premier et appelés *sons harmoniques*.

L'Accord Parfait résulte de la présence plusieurs fois répétée de ses trois sons, dans les harmoniques produits par le son *fondamental* ou *générateur*.



Le sons harmoniques ne se perçoivent pas tous très distinctement; la quinte (sol), la tierce (mi) et la septième (sib) dominent les autres; encore faut-il avoir une oreille musicale extrêmement sensible pour les distinguer. Mais ils s'analysent aisément à l'aide d'un instrument d'acoustique nommé *résonnateur*.

Pour juger du rapport qu'un son fondamental a avec ses harmoniques, qu'on nous permette d'indiquer une expérience aussi intéressante que facile: sur un bon piano bien accordé, abaisser doucement une touche grave (son fondamental) par exemple sans que le marteau frappe la corde; maintenir cette touche *ré* abaissée à l'aide d'un poids et jouer, en arpège rapide et détaché, les harmoniques de ce son fondamental, jusqu'au 7e soit:

On entendra le son fondamental entrer en vibration au seul contact de ses harmoniques.

XLI.— ÉTUDE DES TONALITÉS MAJEURES ET MINEURES.

Les deux Gammes majeures et mineures, formées sur chacune des sept notes naturelles, diésées et bémolisées, constituent les **tonalités.**

Nous avons vu (page 32) qu'il existe 15 gammes en mode majeur et 15 en mode mineur; il y a donc autant de tonalités différentes.

Par abréviation, on dit «Ton» pour «Tonalité» Le mot ton a donc, en musique, deux significations.

Nous allons étudier chacun de ces Tons en donnant: 1º l'Accord Parfait dans ses trois positions; 2º la Gamme à deux octaves; 3º l'Arpège; 4º la Gamme harmonisée; 5º une Cadence ou Terminaison; 6º enfin quelques morceaux à deux, trois ou quatre parties qui serviront de Leçons.

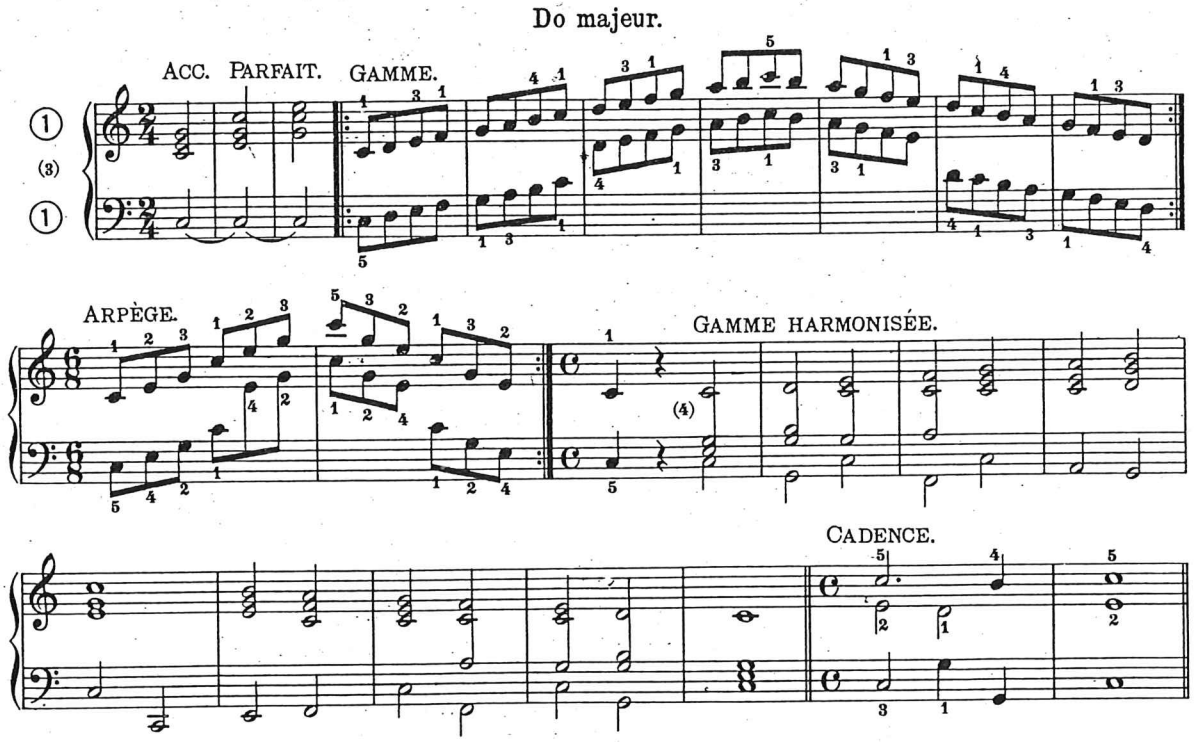
Chaque ton majeur sera suivi de son ton relatif mineur.

Afin de ne pas interrompre la succession théorique des tonalités, nous les donnerons toutes dans leur ordre naturel qui est celui dépendant de la formation des gammes à l'aide des tétracordes.[1]. Les toniques de ces tonalités se succèdent de quinte en quinte en progression ascendante, pour les tons avec des dièses à la clef et de quinte en quinte en progression descendante, pour les tons avec des bémols.

Cette succession n'étant pas progressive,[2] on étudiera d'abord jusqu'au ton de *Fa♯ mineur,* y compris; on prendra ensuite les tons avec bémols, jusqu'à celui de *Do mineur.* On reprendra alors les tons laissés de côté à partir de *Mi majeur.*

Les exercices de doigters de substitution devront être repris ici, en les exécutant des deux mains ensemble.

Do majeur.



(1) Division de la gamme en deux parties semblables, formant une succession de quatre notes dont la 1ère et la 4e sont à un intervalle de quarte juste: 1º DO, RÉ, MI, FA — 2º SOL, LA, SI, DO.
Le mot tétracorde vient du nom d'une lyre à quatre cordes, en usage chez les anciens grecs.

(2) Les tons ayant un grand nombre d'altérations à la clef, sont, en effet, d'une exécution plus difficile que ceux qui en ont peu.

(3) A moins d'indication contraire, toutes les leçons de ce chapitre seront exécutées avec les jeux de 8 pieds (① ou ④).

(4) Gamme harmonisée ne comprenant que des accords consonnants.

ENHARMONIE.

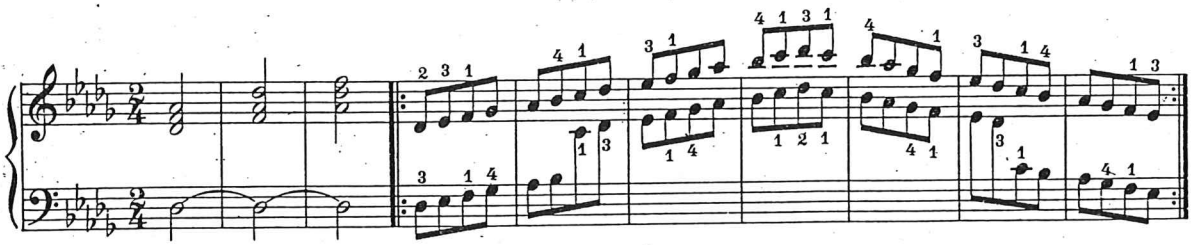
Par **enharmonie** ou *synonymie,* on entend la ressemblance d'intonation[1] qu'il y a entre deux notes de noms différents. Ex: *Do*♯ et *Ré*♭; *Fa* et *Mi*♯; *Sol*♭ et *Fa*♯, etc. Sur le clavier, ces notes se jouent sur la même touche.

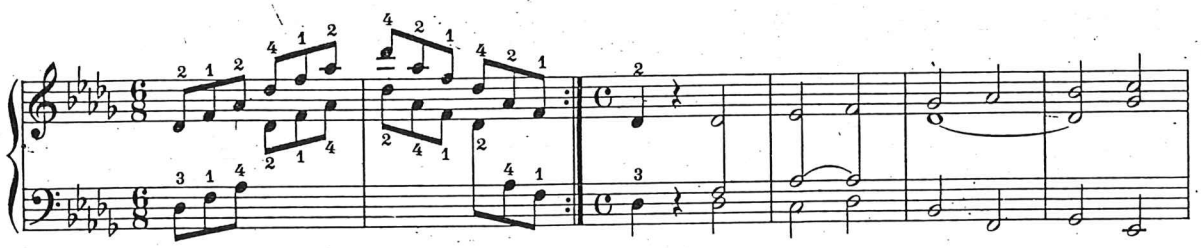
Il y a des *tonalités enharmoniques;* (ce qui explique la parenthèse que nous ouvrons ici.) Voici les principales:

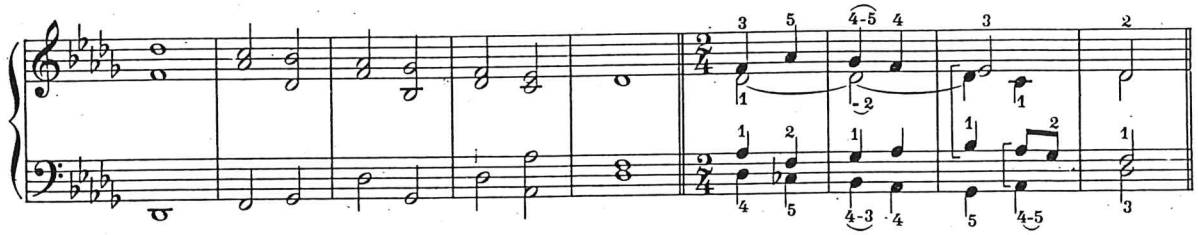
SI . MAJEUR est enharmonique de DO♭ MAJEUR
FA♯ „ - - - - - - SOL♭ „
DO♯ „ - - - - - - RÉ♭ „
SOL♯ MINEUR est enharmonique de LA♭ MINEUR
RÉ♯ „ - - - - - - MI♭ „
LA♯ „ - - - - - - SI♭ „

Pour bien faire comprendre cette ressemblance, nous reproduirons dans le ton de Ré♭ majeur et au Nº 141 le Nº 116 écrit précédemment en Do♯ majeur; en Si♭ mineur et au Nº 142, le Nº 118 en La♯ mineur et en Mi♭ mineur et au Nº 146, le Nº 114 en Ré♯ mineur.

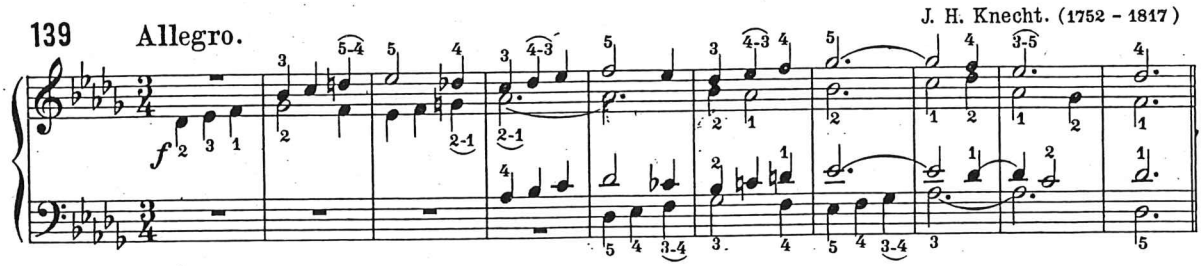
Ré♭ majeur.







139 Allegro. J. H. Knecht. (1752 - 1817)



[1] Entre deux sons enharmoniques, il y a un intervalle d'un «*comma*» ou 9e partie d'un ton; cette différence ne peut se faire sur les instruments à clavier, accordés par tempérament.

XLII.- MANIÈRE DE RECONNAÎTRE LE TON D'UN MORCEAU DE MUSIQUE.

Pour lire et exécuter convenablement un morceau de musique, il est indispensable de bien se pénétrer de la tonalité dans laquelle il est écrit, de se rendre compte des altérations qui figurent à la clef, d'avoir, en un mot, dans l'esprit, la physionomie formée sur le clavier par l'ensemble des touches blanches et noires constituant la gamme de ce ton.

Quand il n'y a pas d'altérations à la clef, le morceau est en *Do majeur* ou *La mineur*.

Avec des dièses à la clef, le ton majeur est donné par la note qui se trouve *un demi-ton au-dessus du dernier dièse* placé à la clef, ce dernier dièse affectant toujours la note Sensible.

Avec des bémols à la clef, le ton majeur est donné par la note se trouvant *une quarte juste (2 tons et 1 demi-ton) au-dessous du dernier bémol* placé à la clef, ce dernier bémol affectant toujours la Sous-Dominante.

Quand on connait le ton majeur, il est nécessaire de chercher son ton mineur relatif qui a, comme lui, même armature. Le ton mineur est à un intervalle de *tierce mineure (1 ton et 1 demi-ton) au-dessous du ton majeur.*

Le ton majeur et son relatif mineur connus, on doit distinguer dans lequel des deux, le morceau est écrit. On le reconnait 1° à la quinte du ton majeur, dans les premières mesures; 2° à la basse finale. Si, dans les premières mesures, la quinte du ton majeur n'est pas accidentellement altérée, le morceau est dans le ton majeur; il en est de même, si la basse finale est la Tonique du ton majeur. Si la quinte est accidentellement altérée, le morceau est dans le ton mineur, cette quinte altérée devenant la note sensible du ton mineur; il en est de même, si la basse finale est la Tonique du ton mineur.

Exemple: Supposons 3 dièses à la clef, le dernier dièse étant *Sol*, la Tonique du ton majeur sera *La* et la Tonique du ton mineur *Fa*♯; le *Mi* naturel (quinte de La) et la basse finale *La* indiqueront que le morceau est en La majeur; le *Mi*♯ et la basse finale *Fa*♯, que le morceau est en Fa♯ mineur.

Avant de commencer l'exécution d'un morceau, il est bon de jouer, plusieurs fois, la gamme du ton de ce morceau.

XLIII.- MODULATIONS.

Par **modulation**, on entend le changement de ton, dans le cours d'un morceau de musique.

Un morceau tant soit peu développé, déviendrait fastidieux, monotone, s'il conservait une même tonalité du commencement à la fin. Les modulations donnent une grande variété à la musique, surtout à la musique d'orgue. Celle-ci, restreinte par son caractère dans certaines limites de genre et de rythme, est plutôt harmonique que mélodique; la variété dans l'harmonie nécessite de nombreuses modulations. Ces modulations se reconnaissent aux altérations accidentelles appartenant à d'autres tonalités.

EXEMPLE.

C. Rinck.

150. Adagio. Tonalité Sol majeur | Modulations en Do majeur | Sol majeur | Mi mineur | Si mineur

Ré majeur | La mineur | Sol majeur | Ré majeur | Do majeur | Sol majeur | Do majeur | Sol majeur

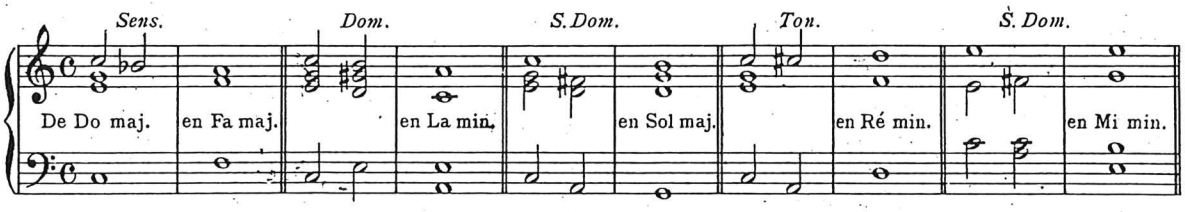
p *dim.* *p* *rit.*

Les modulations sont *passagères,* comme dans l'exemple précédent, quand elles sont de courte durée et ne peuvent faire oublier le ton primitif ou *principal.*

On peut diviser les modulations en deux classes: 1e celles qui se font aux tons voisins; 2e celles qui se font aux tons éloignés.

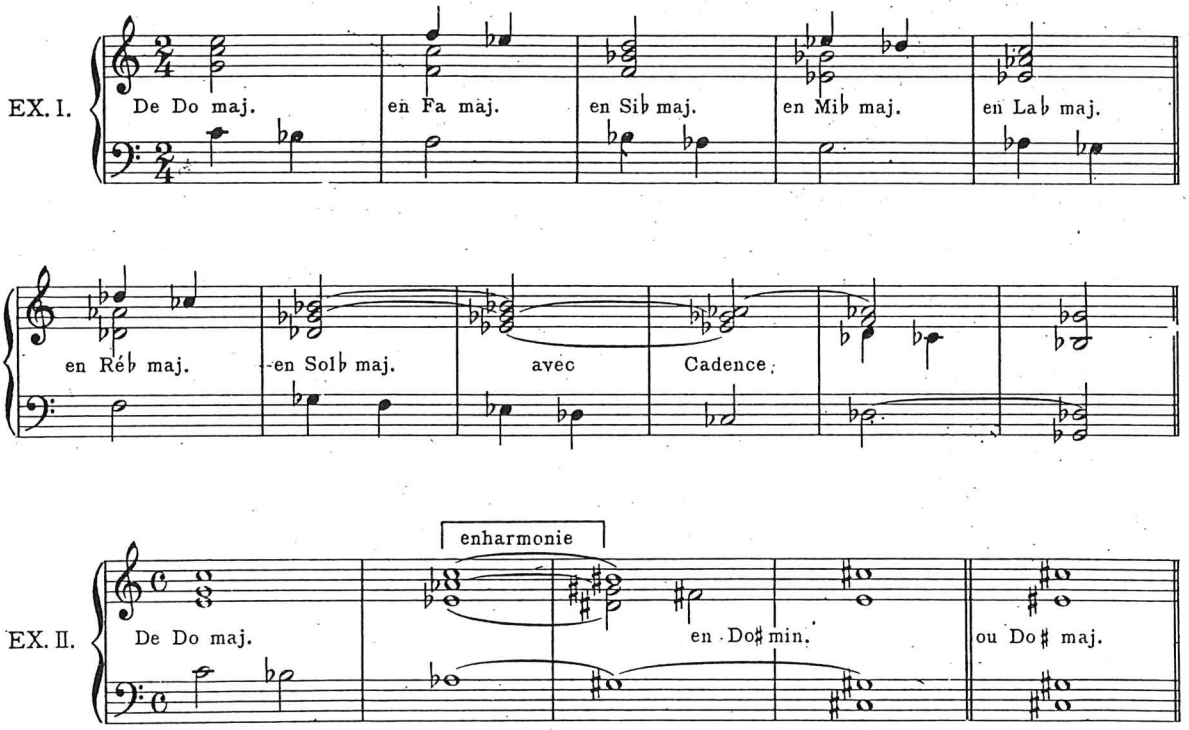
Les *tons voisins* d'un ton majeur donné sont, d'abord, les deux tons majeurs qu'on obtient en prenant pour Tonique, la Dominante ou la Sous-Dominante du ton que l'on veut quitter, et les relatifs mineurs du ton primitif et des deux nouveaux tons. Soit cinq tons voisins. Do majeur a pour tons voisins: 1e La mineur, son relatif; 2e Sol maj., 3e Mi min. relatif de Sol; 4e Fa maj., 5e Ré min. relatif de Fa.

La modulation aux tons voisins est amenée, le plus souvent, par l'altération de la *Sensible,* ou de la *Dominante,* ou de la *Sous-Dominante,* quelquefois aussi de la *Tonique,* du ton que l'on veut quitter.



La modulation à tous les tons appelés *tons éloignés,* s'obtient par une succession de modulations procédant de tons voisins en tons voisins, (Ex. I), ou par une transition subite, à l'aide d'accords enharmoniques. (Ex. II.)

Succession de modulations avec altération de la Sensible.



Plus l'accord servant de transition possède de sons communs aux deux accords qu'il est chargé de réunir, d'enchaîner, plus la modulation est douce, coulante et naturelle.

Si les modulations, employées judicieusement et avec goût, donnent à la musique d'orgue une très grande variété et une richesse harmonique des plus séduisantes, leur abus excessif produirait vite un effet contraire et amènerait infailliblement l'incohérence et la confusion.

Dans le cours d'une cérémonie religieuse, l'organiste est parfois obligé de changer de ton, soit que le morceau commencé ait été pris trop haut ou trop bas, soit pour relier entr'eux, certains chants de l'office. L'organiste qui aura fait des études d'harmonie, modulera sans aucune difficulté; il n'en sera pas de même pour ceux à qui cette science est étrangère. Pour ceux-ci, et ils sont nombreux, nous avons écrit une série de modulations permettant de passer rapidement d'un ton majeur et d'un ton mineur donnés, (Do maj et La min.), à tous les autres tons majeurs et mineurs.

Tableau de Modulations.

De DO MAJEUR aux cinq tons voisins.

en La min.

en Sol maj.

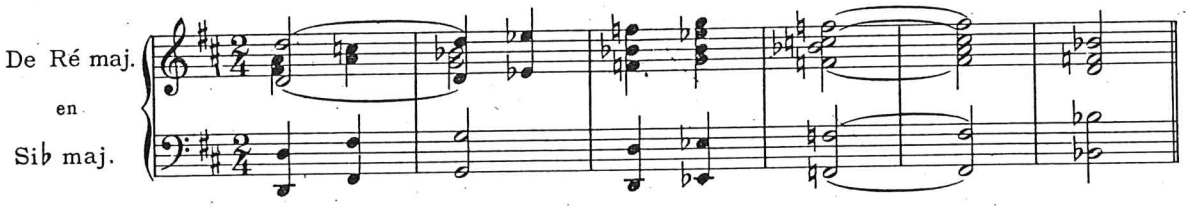
en Mi min.

en Fa maj.

D'après le tableau qui précède, il sera très facile de passer d'un ton quelconque dans un autre ton majeur ou mineur, en transposant un des exemples ci-dessus correspondant à l'intervalle qui sépare le ton dans lequel on veut moduler, de celui que l'on veut quitter.

Soit la modulation suivante: Passer du ton de *Ré majeur* dans celui de *Si♭ majeur*. Ces deux tons sont séparés par un intervalle de tierce majeure, on transposera donc, un ton plus haut, l'exemple ci-dessus amenant la modulation de *Do maj.* en *La♭ maj.* séparés, eux aussi, par une tierce majeure.

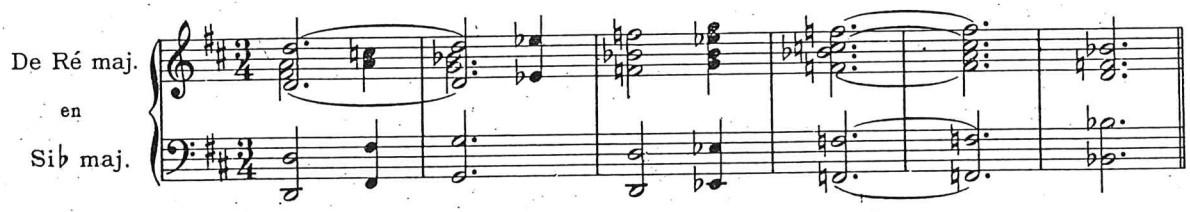
EXEMPLE.



Tous les exemples de ce tableau sont écrits dans une mesure à $\frac{2}{4}$; il sera facile de transformer cette mesure en toute autre mesure simple ou composée, ces exemples ne contenant aucune complication de rythme.

Exemple précédent écrit à trois temps $\left(\frac{3}{4}\right)$

MÊME EXEMPLE A $\frac{3}{4}$

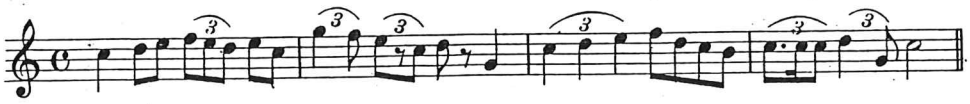


XLIV.. TRIOLETS.. SIXAINS.

Les **triolets** sont des *temps ou parties de temps ternaires* placés dans des mesures binaires. Généralement, un triolet est un groupe de trois notes d'égale valeur, (3 croches, 3 doubles-croches), qui doivent s'exécuter dans la même limite de temps que deux notes semblables (2 croches, 2 doubles-croches). Il est indiqué par le chiffre 3 surmontant le groupe; cependant, quand la nature du rythme est facilement reconnaisable, on se dispense de l'indiquer.

On peut remplacer les trois notes par des valeurs équivalantes.

Exemple: Dans la mesure simple à $\frac{2}{4}$, trois croches en triolet valent un temps; trois doubles-croches, un $\frac{1}{2}$ temps.



Le **sixain** ou **sextolet** est un groupe de six notes égales n'ayant que la valeur de quatre notes semblables. C'est un double triolet; on l'indique par le chiffre 6.

Les mêmes combinaisons de rythme des mesures composées peuvent se rencontrer dans les triolets et les sixains.

Inversement, dans les mesures composées, on peut former des temps ou parties de temps binaires; on a alors 2 notes au lieu de 3; 4, au lieu de 6.

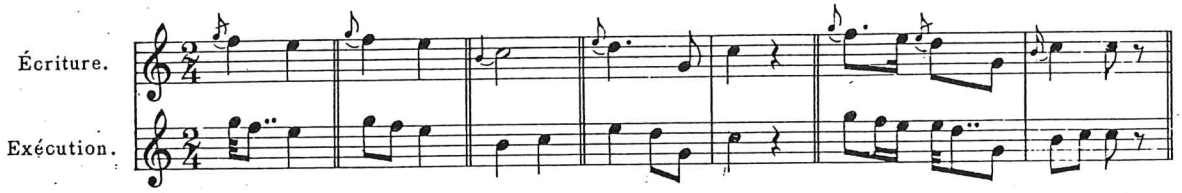
XLV. NOTES D'AGRÉMENT ou ORNEMENTS.

Les **notes d'agrément** ou *ornements*, appelées aussi notes de goût, servent à orner la mélodie. Elles sont en sus des notes formant la mesure et, dans l'exécution, elles empruntent plus ou moins de valeur à ces notes qu'elles accompagnent.

Il y en a de quatre espèces: 1e l'*Appogiature*; 2e le *Mordant*; 3e le *Gruppetto*; 4e le *Trille*.

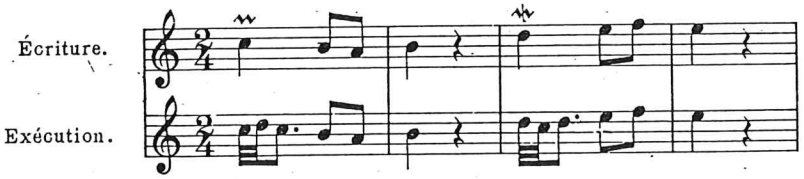
§ I. APPOGIATURE.

L'**Appogiature**, petite note précédant une grosse note, s'exécute de deux manières: 1e quand la queue est barrée (♪), on la passe très rapidement; 2e quand la queue n'est pas barrée (♪), elle prend la moitié de la valeur de la note qui suit; devant une note pointée, elle emprunte, à cette note les $\frac{2}{3}$ de sa valeur.



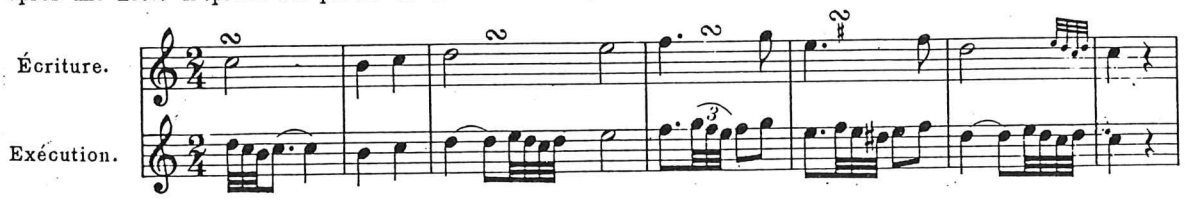
§ II. MORDANT.

Le **Mordant** (∿) indique l'exécution très rapide de deux notes; la première est la même que la note surmontée du signe, la seconde est ou la note supérieure si le signe n'est pas barré (∿), ou la note inférieure dans le cas contraire (∿).



§ III. GRUPPETTO.

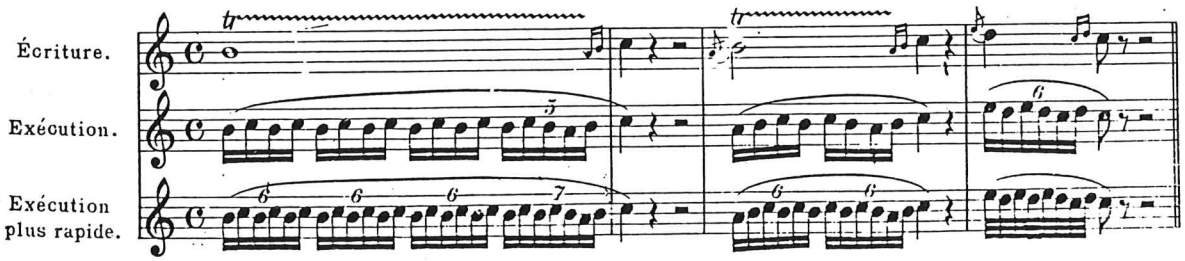
Le **Gruppetto** ou *doublé* (∾) indique un groupe de trois ou quatre notes et se place soit au-dessus, soit après une note. Il prend une partie de la valeur de cette note. Quelquefois, on écrit, en petites notes, les notes composant le *gruppetto*.



§ IV. TRILLE.

Le **Trille** (tr∿∿) est le battement alternatif et rapide de deux notes conjointes; le plus souvent, il est précédé et suivi de petites notes indiquant la manière de le commencer et de le terminer.

On doit *triller* avec la note supérieure.



Les signes d'altération placés au-dessus des signes d'ornement, affectent la note supérieure; placés au-dessous, ils affectent la note inférieure.

§ V. — EXERCICES SUR LE TRILLE.

Étudier les mains séparément. Les doigters placés au-dessus sont pour la main droite; ceux placés au-dessous, pour la main gauche.

Nous engageons les élèves à travailler longtemps ces exercices du trille et à y revenir de temps à autre, afin d'arriver à les exécuter avec clarté, légèreté et une très grande régularité; ils sont, en même temps, un très bon travail de mécanisme.

175

176

177

Doigter dont Mozart se servait pour travailler le Trille.
Jouer 4, 6 ou 8 notes par temps.

178

179 Doigter de Field.

180

181

Comme étude sur les notes d'agrément, nous reproduisons les deux premières phrases de l'*Andante* de la *sonate en Ut* de Mozart. Bien qu'écrit pour le piano, ce morceau fera un très bon effet sur l'harmonium, si l'on sait lui donner ce cachet de légèreté et de grâce qui caractérise les œuvres du célèbre compositeur allemand. On trouvera aux études de mécanisme (page 134) de nombreux exemples d'ornements dans l'Invention à 2 voix de S. Bach.

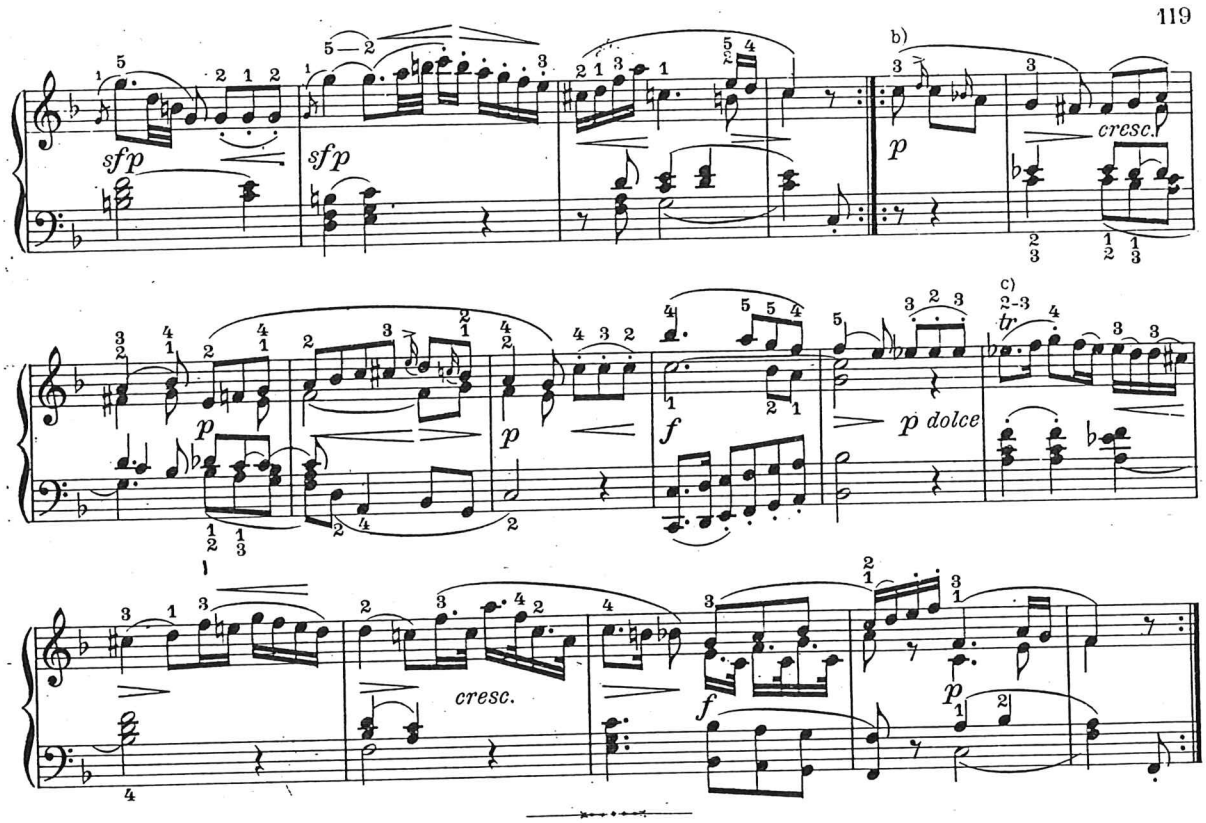
§ VI. — ÉTUDE.

153 Andante cantabile. (♩ = 54) W. Mozart. (1756-1791)

p dolce

f

p



XLVI. MODIFICATIONS DES INTERVALLES. LEUR RENVERSEMENT.

§. I.

Les intervalles sont appelés *majeurs, justes* et *mineurs,* suivant le nombre de tons et de demi-tons qu'ils renferment.

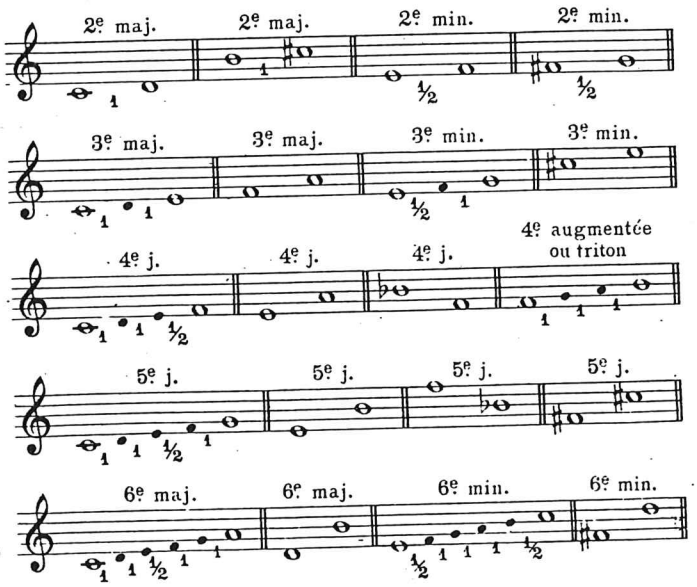
Secondes majeures: 1 ton
mineures: ½ ton

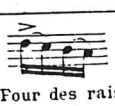
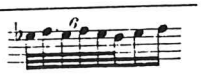
Tierces majeures: 2 tons
mineures: 1 ton et 1 demi-ton

Quartes justes: [1] 2 tons et 1 demi-ton

Quintes justes: [1] 3 tons et 1 demi-ton

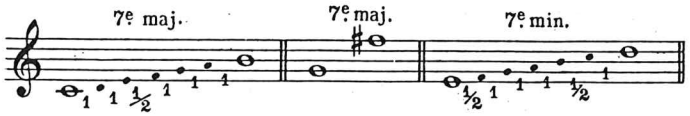
Sixtes majeures: 4 tons et 1 demi-ton
mineures: 3 tons et 2 demi-tons



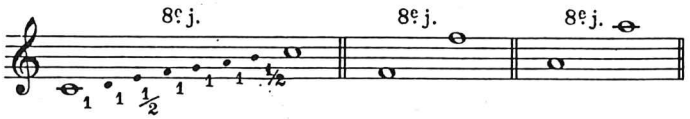
b) 
c) 

[1] Pour des raisons harmoniques, la quarte, la quinte et l'octave sont appelées justes et non majeures et mineures; certains harmonistes classent, cependant, ces intervalles comme les autres.

Septièmes majeures: 5 tons et 1 demi-ton
mineures: 4 tons et 2 demi-tons



Octaves justes [1]: 5 tons et 2 demi-tons



En ajoutant un demi-ton chromatique aux intervalles majeurs ou justes, on obtient des intervalles augmentés; | en retranchant un demi-ton chromatique aux intervalles mineurs ou justes, on obtient des intervalles diminués.

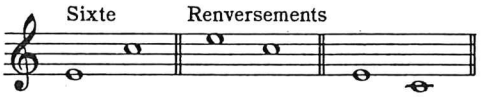
Tableau Synoptique.

	SECONDES	TIERCES	QUARTES	QUINTES	SIXTES	SEPTIÈMES	OCTAVES
Majeures	1 ton	2 tons			4 tons et 1 demi-ton	5 tons et 1 demi-ton	
Mineures	1 demi-ton	1 ton et 1 demi-ton			3 tons et 2 demi-tons	4 tons et 2 demi-tons	
Justes			2 tons et 1 demi-ton	3 tons et 1 demi-ton			5 tons et 2 demi-tons
Augmentées	1 ton et 1 demi-ton	2 tons et 1 demi-ton (inusitées)	Triton 3 tons	3 tons et 2 demi-tons	4 tons et 2 demi-tons	5 tons et 2 demi-tons (inusitées)	5 tons et 3 demi-tons
Diminuées		2 demi-tons	1 ton et 2 demi-tons	2 tons et 2 demi-tons	2 tons et 3 demi-tons	3 tons et 3 demi-tons	4 tons et 3 demi-tons

§.II.

Renverser un intervalle, c'est porter sa note grave à l'octave aiguë, ou sa note aiguë à l'octave grave.

Ex.



L' Unisson renversé devient une Octave.

– Seconde ..... Septième

– Tierce ..... Sixte

– Quarte ..... Quinte

– Quinte ..... Quarte

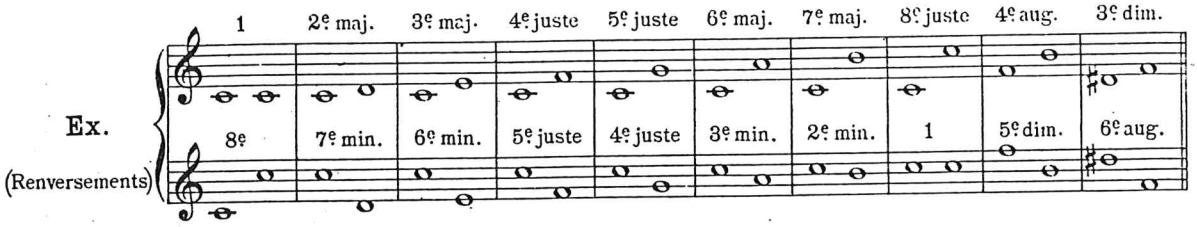
– Sixte ..... Tierce

– Septième ..... Seconde

– Octave ..... Unisson

[1] Voyez note 1, page 119.

Dans leurs renversements, les intervalles majeurs deviennent mineurs, les intervalles mineurs deviennent majeurs; les intervalles justes restent justes, les augmentés deviennent diminués et les diminués deviennent augmentés.



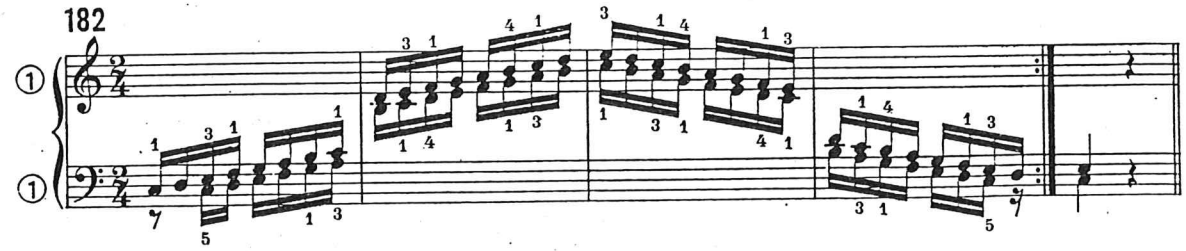
Les intervalles simples sont seuls susceptibles de renversements.

REMARQUE. — Le chiffre indiquant un intervalle et celui de son renversement, additionnés, doivent donner le nombre 9.

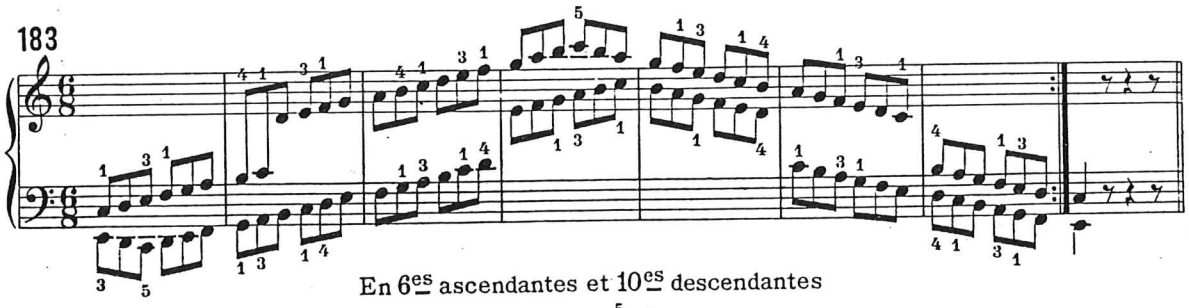
XLVII. — ÉTUDE DES GAMMES A DIFFÉRENTS INTERVALLES.

L'Étude des gammes étant une des plus importantes au point de vue du mécanisme par suite de l'agilité qu'elle donne aux doigts, nous allons indiquer différentes manières de les travailler. Chacune de ces manières devra être jouée dans tous les tons majeurs et mineurs. Dans les gammes à intervalles de tierces, de sixtes et de dixièmes, le doigter est le même qui celui des gammes à l'octave, déjà apprises.

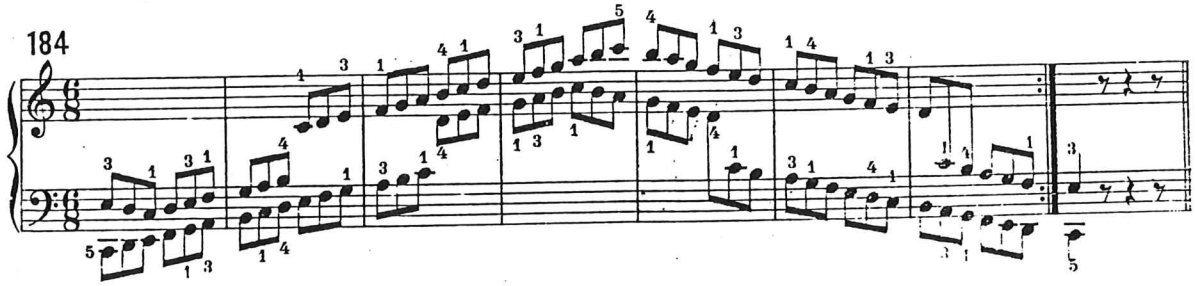
A la Tierce

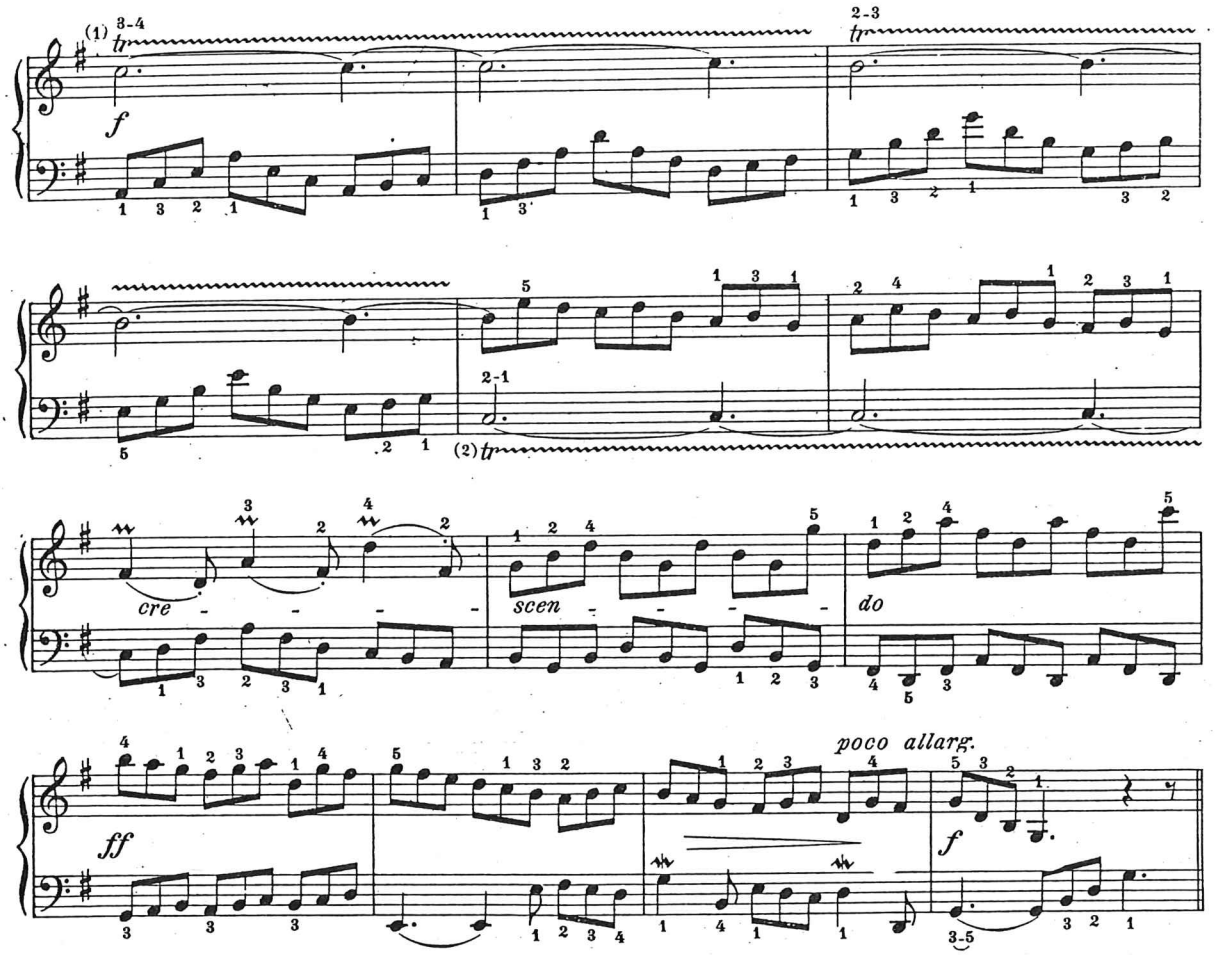


En 10es ascendantes et 6es descendantes



En 6es ascendantes et 10es descendantes





Jusqu' à cette page, tous les exercices et toutes les leçons ont été soigneusement doigtés. Si l'élève a suivi scrupuleusement tous ces nombreux exemples des doigters, il aura acquis un jeu aisé et correct qui lui permettra de jouer facilement d'autres morceaux et, au besoin, de les doigter lui-même. Il nous paraît donc superflu de doigter les morceaux qui suivent.

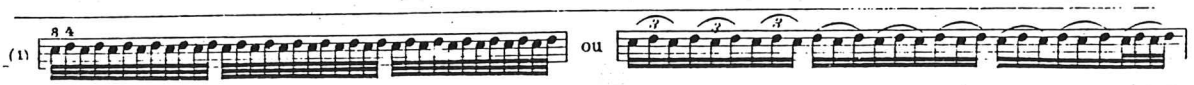
XLIX. — CHORALS.

Le **choral** est un ancien genre de musique religieuse vocale, ordinairement à quatre parties, d'un caractère très sévère et d'un mouvement large et soutenu.

Nous recommandons instamment aux élèves, l'étude des chorals, surtout ceux de S. Bach.[3] Dans ce genre comme dans celui de la fugue, ce Maître de génie a laissé bien loin derrière lui, tous les autres compositeurs, et il s'est élevé un piédestal, bloc du plus dur granit, que les siècles ne pourront altérer. Bach reste et restera longtemps encore, l'auteur préféré des organistes, celui qu'ils doivent sans cesse étudier et dans lequel ils découvriront toujours des choses nouvelles.

L'exécution des chorals doit être très liée, avec un long arrêt sur les points d'orgue et un *allargando* à la mesure finale; le mouvement en est lent et solennel, ainsi que le réclament l'austérité et la religieuse majesté caractérisant ce genre de composition. Si l'on emploie les registres ②, on jouera les deux mains à l'octave supérieure.

Dans la musique d'orgue, on trouve de nombreux exemples ou un chant de choral *(planus canto)* est accompagné par plusieurs parties en style fugué.



(2) Exécution semblable au trille précédent.

(3) 371 chorals de S. Bach. — Choix de chorals de S. Bach, annotés par Ch. Gounod.

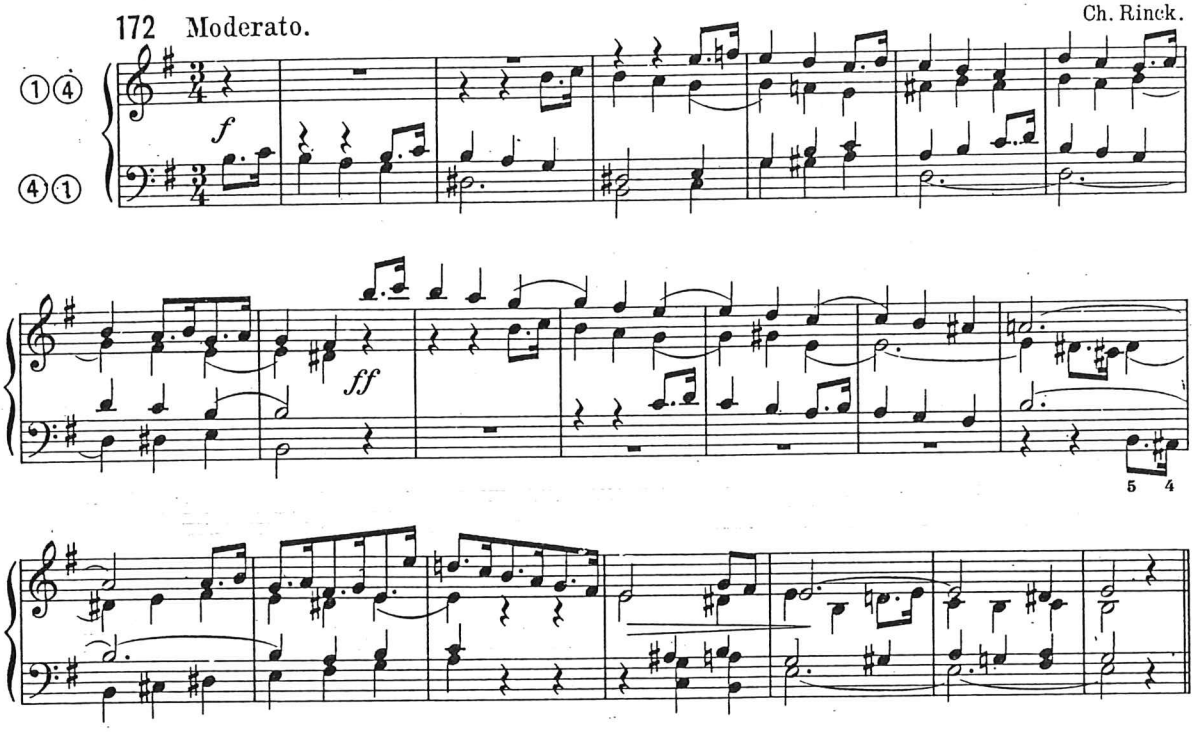
L.— IMITATION.

L'imitation consiste dans la reproduction, à une partie, d'un motif ou simplement d'un rythme, entendus déjà dans une autre; elle peut se faire à tous les intervalles.

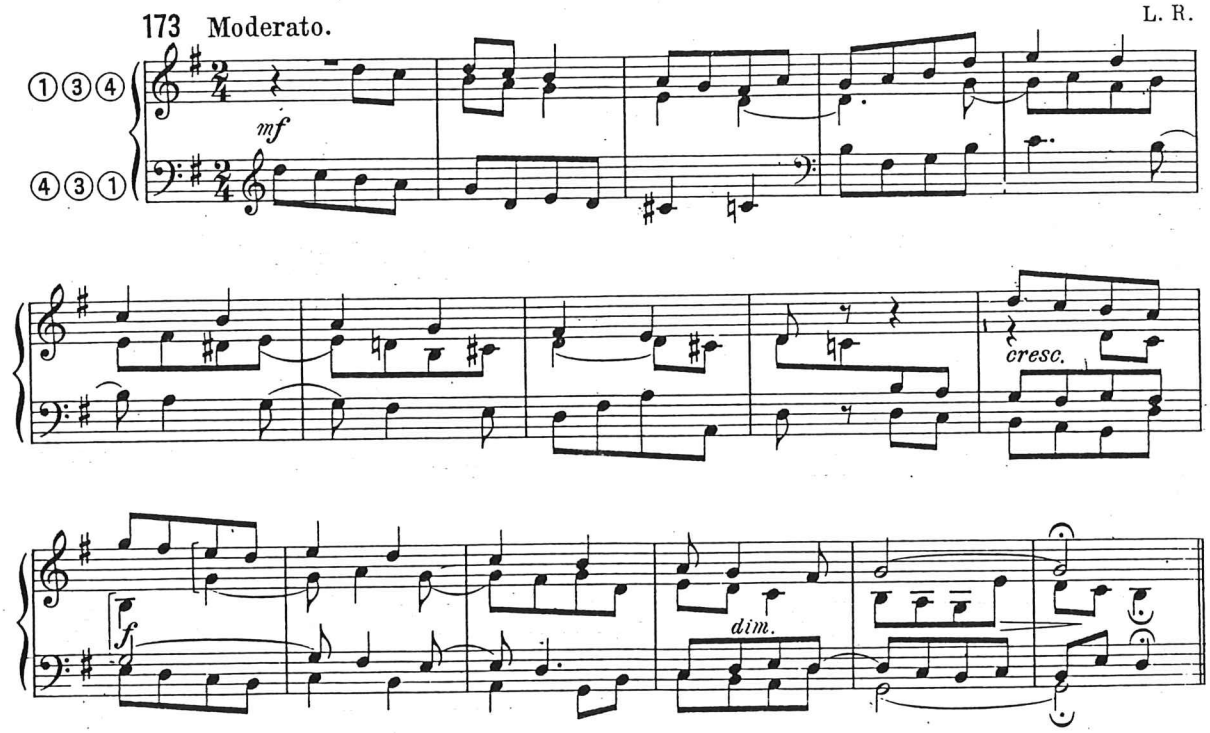
L'imitation est un des genres les plus usités, dans la musique d'orgue.

Un grand nombre d'exemples précédemment donnés ne sont autre chose que des imitations.

172 Moderato. Ch. Rinck.



173 Moderato. L. R.



LI.. FUGUE.

La **Fugue** (du latin *fuga, fuite*), dérivant du Canon et de l'Imitation, ayant des règles plus sévères que celle-ci, moins rigoureuses que celui-là, est un genre de composition musicale dans lequel les parties semblent se fuir, se poursuivre. Elle est le développement, sous les formes les plus variées, d'un thème appelé *sujet*, passant successivement à chaque partie et dans différents tons.(1)

Le style fugué est la base de la bonne musique d'orgue.

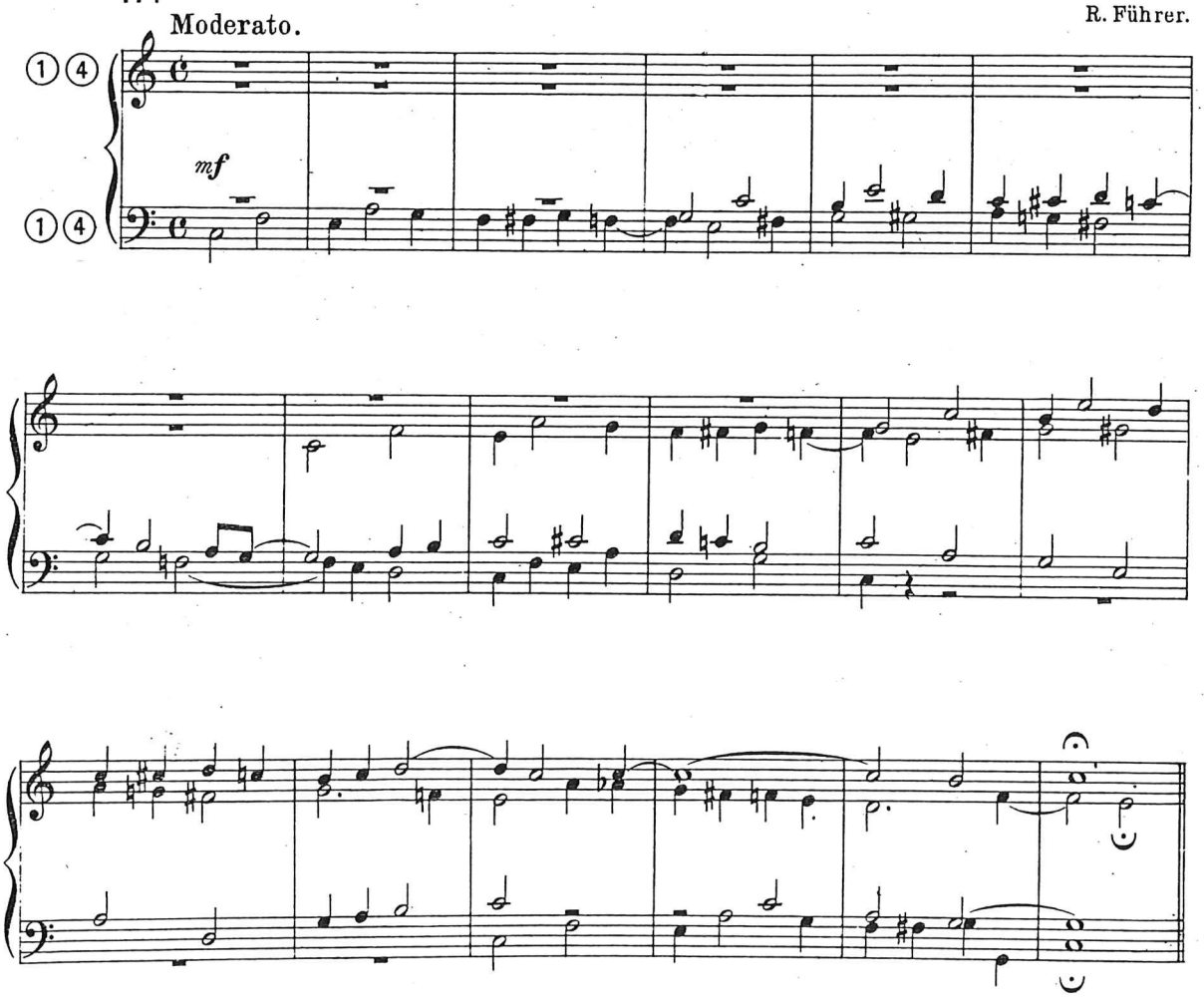
Une petite fugue se nomme fuguette (*fughetta*)

En général, les fugues sont d'une exécution assez difficile. Les élèves devront donc les travailler très sérieusement et avec une grande persévérance, sans se laisser rebuter par les difficultés qu'ils pourront rencontrer et qu'ils surmonteront sûrement, s'ils savent être constants. Ils seront grandement dédommagés de leur travail, car, outre que ce genre sérieux et sain épurera leur goût musical, ils trouveront dans les fugues, de réelles jouissances artistiques. S'ils sont appelés à jouer en public, qu'ils se mettent en garde contre les critiques de certaines personnes musicalement ignorantes qui pourraient trouver ce genre ennuyeux et par trop sévère. Nous dirons que ce n'est pas le mauvais goût du public qui doit guider l'organiste, mais celui-ci qui doit former et instruire l'auditoire qui l'écoute.

174

Moderato.

R. Führer.



(1) Des plus grands développements seront donnés, sur ce point, dans la deuxième partie de notre "École d'Orgue."

LII. TRANSPOSITION.

Transposer un morceau, c'est l'exécuter ou le transcrire dans une tonalité autre que celle dans laquelle il est écrit.

La transposition, par la lecture, se fait à l'aide des trois clefs (de Sol, de Fa et d'Ut) placées dans leurs différentes positions.

Certaines tonalités peuvent se transposer un demi-ton plus haut ou plus bas, sans changer le nom des notes et en lisant les notes écrites; on suppose, par la pensée, une autre armature et l'on modifie les signes accidentels. Ainsi, pour *hausser d'un demi-ton* un morceau écrit en *Lab majeur*, à la place des quatre bémols de la clef, on supposera trois dièses qui donneront le ton de *La majeur;* les bécarres accidentels du ton primitif deviendront des dièses dans le nouveau, les dièses, des doubles dièses et les bémols, des bécarres.

Ce genre de transposition n'offre aucune difficulté. Beaucoup plus compliquée est la transposition à vue d'un morceau à un intervalle d'un ton et plus; ici, la connaissance de la clef d'Ut est indispensable. Dans la 2e partie de notre "École d'Orgue," nous donnerons tous les développements nécessaires à cette étude.

Presque tous les harmoniums étant pourvus d'un *clavier-transpositeur*[1] la difficulté de la transposition se trouve supprimée, sur ces instruments.

LIII. CLASSEMENT DES VOIX HUMAINES.

Bien que ce chapitre se rapporte plutôt à l'étude du solfége et du chant qu'à celle de l'harmonium, nous croyons être utile à nos lecteurs en leur donnant, ici, le classement des voix humaines. Beaucoup d'organistes, surtout dans les églises de campagne, sont obligés de s'occuper de l'organisation du chant; à ceux-ci, la connaissance des voix et leur étendue est indispensable.

Les voix humaines se divisent en deux classes: 1e les **voix d'hommes**, 2e les **voix de femmes ou d'enfants**; les premières chantent toujours à l'octave grave de celles-ci.

Chacune de ces classes comprend *trois catégories* ou *registres:* 1e le *registre de l'aigu* ou voix élevées; 2e le *registre du médium* ou voix moyennes; 3e le *registre du grave* ou voix basses.

Pour les voix d'hommes,

le registre *aigu* s'appelle - - - **Ténor**
- - - - *du médium* - - - - - **Baryton**
- - - - *grave* - - - - - - **Basse**

Pour les voix de femmes ou d'enfants,

le registre *aigu* s'appelle - - - **Soprano**
- - - - *du médium* - - - - - **Mezzo-Soprano**
- - - - *grave* - - - - - - **Contralto**

Dans l'écriture musicale, les parties de Soprano, de Mezzo-Soprano, de Contralto et de Ténor sont notées en clef de Sol; cette dernière partie émet les sons une octave plus bas que ne l'indique sa notation; les parties de Baryton et de Basse, (quelquefois aussi de Ténor), sont écrites en clef de Fa.

Pour le classement des voix, il est nécessaire de connaître le tableau suivant qui donne l'échelle ou étendue moyenne de chaque registre; cette échelle est toujours dépassée en acuité ou en gravité par des voix exercées.

(1) Voyez page 2.